



Marges

Revue d'art contemporain

16 | 2013

Art contemporain et Cultural studies

Beral Madra à propos des expositions de représentation nationale de la Turquie en Europe

Entretien avec Deniz Erbas

Deniz Erbas



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/267>

DOI : 10.4000/marges.267

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2013

Pagination : 110-113

ISBN : 978-2-84292-366-2

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Deniz Erbas, « Beral Madra à propos des expositions de représentation nationale de la Turquie en Europe », *Marges* [En ligne], 16 | 2013, mis en ligne le 15 mars 2014, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/267> ; DOI : 10.4000/marges.267

Beral Madra à propos des expositions de représentation nationale de la Turquie en Europe

Entretien avec Deniz Erbas

Le 19 juillet 2012 à Istanbul

Deniz Erbas: *Vous avez été la commissaire de la première exposition d'art contemporain en provenance de Turquie, tenue à Bari en 1989 sous le titre de « Mediterraneo ». Votre dernier projet, intitulé « Under my feet I want the world not heaven » [Sous mes pieds je veux le monde, pas le paradis] date de 2010 et s'est tenu dans le cadre de « Istanbul Next Wave », une manifestation célébrant le 20^e anniversaire du jumelage Istanbul-Berlin. D'après vous, comment a évolué la représentation de l'art contemporain turc en Occident durant ces années ?*

Beral Madra: 1989-2010, cela fait 23 ans. Je pense que le nombre d'expositions d'art contemporain turc sur le territoire européen durant cette période ne dépasse pas la vingtaine ; presque une exposition par an. Vu les chiffres, on peut penser que c'est une chose positive ! Je dois commencer par préciser que ces expositions ont été tenues majoritairement en Europe et qu'on ne peut pratiquement pas en trouver au Moyen-Orient, en Asie ou aux États-Unis. C'est un fait à mettre en parallèle avec le projet d'adhésion de la Turquie

à l'Union Européenne. Ces expositions ont vu le jour grâce aux activités de gens comme moi et grâce à l'intérêt des institutions européennes. Elles ont reçu parfois l'aide de financements privés depuis la Turquie mais l'État n'a pratiquement pas participé à cette histoire.

Les milieux de l'art contemporain en Europe ressentaient le besoin de connaître la Turquie. C'est un sujet éthique pour le domaine culturel, qui est en grande partie conditionné par les théories critiques post-coloniales et post-structuralistes des dernières décennies du 20^e siècle. Ces théories visaient à détruire la hiérarchisation des cultures et le regard eurocentré. La scène artistique de Turquie a bénéficié de ces développements. Les artistes ont montré une identité indépendante et dynamique dans ces expositions ; ils ont su refléter ce qui était en train de se passer en Turquie. On peut dire que cette représentation était le reflet de « la représentation de l'inconscient de la société civile » ou « un panorama de ce qui se cache derrière les apparences ». Durant ces 23 années, on est parvenu à représenter l'opinion de la société civile malgré les gouvernements autoritaires

et les traumatismes politiques. La deuxième réussite est que plusieurs artistes de Turquie ont été invités dans des expositions internationales et ont attiré l'attention des collectionneurs.

DE : *Votre exposition en 2010 était consacrée à des artistes femmes. Pourquoi avez-vous fait ce choix et quel est son rapport au paradigme de la représentation nationale ?*

BM : J'ai travaillé majoritairement avec des artistes femmes dans les années 2000. Mes raisons sont multiples. D'abord, en Turquie, la différence de classe basée sur l'identité féminine est très problématique et les problèmes des femmes ayant une identité musulmane s'accroissent de plus en plus. Ensuite, le conservatisme, le patriarcat, les pressions religieuses sont visibles dans la société : pour les artistes femmes, « l'art » fournit une zone de liberté. Enfin, l'identité féminine est primordiale dans le processus de démocratisation du pays et les artistes femmes contribuent à ce processus.

Ces constats sont toujours valables et les artistes femmes de Turquie produisent toujours les œuvres les plus pointues et critiques. Ces artistes reflètent les problèmes et la situation des femmes de différentes couches sociales. Je me positionne contre le système patriarcal en Turquie et l'identité turco-musulmane qu'il dicte à la société. Dans ces expositions, je mets en avant mon opposition à cette réalité du pays.

DE : *Est-ce que ces expositions ont eu un impact sur la création des artistes avec lesquels vous travaillez ? Quels sont d'après vous les effets de la rencontre d'un artiste non-occidental avec l'Occident ?*

BM : Les artistes qui ont participé aux expositions en Europe n'ont pas fait de compromis pour ce qui est du contenu de leur création.

Les commissaires étrangers ont opté pour des créations qui critiquent le système en Turquie et l'identité nationale – surtout ce qui touche au problème de l'identité kurde en Turquie. Ces commissaires avaient l'intention et l'envie de refléter la situation de la Turquie à travers la création artistique. C'est aussi valable pour les Balkans et les pays du Moyen-Orient depuis les années 1990. Ici, il y a une réserve à propos des artistes. Est-ce que l'artiste se positionne par rapport aux attentes du regard européen ? Ou bien, pour le dire avec des termes stéréotypés, est-il en train de reproduire son propre orientalisme sous l'influence de l'Occident ? Ces questions ont été posées, et pour y répondre il faut se référer à ce que ces artistes ont créé sur le long terme. De nos jours, la crise économique en Europe et le fait que les activités sont maintenant beaucoup plus orientées vers les foires, les enchères et les collections font qu'on voit une diminution du nombre d'expositions et une augmentation des succès individuels d'artistes.

DE : *La fin de la période de la guerre froide, l'apparition des théories postcoloniales et les débats autour de l'orientalisme ont ouvert les portes pour le passage de la création artistique non-occidentale vers le centre comme vous venez de le dire. On dit que l'idée d'une scène globale de l'art a remplacé l'ancien paradigme centre-périphérie, que cela a créé une zone de dialogue et d'accès égalitaire. Mais on dit aussi que l'ancienne opposition centre-périphérie perdure avec de nouveaux codes et que les rapports hégémoniques se reproduisent. Selon vous, après plus de vingt ans de relations, la création artistique en Turquie est-elle enfin admise et intégrée par le centre ou est-elle toujours définie par son altérité ?*

BM : Si on veut définir un centre pour l'art contemporain, il doit impérativement avoir

certaines qualités et les mettre en œuvre. D'abord, la coopération de l'État, de la société civile et du secteur privé doit se faire en vue du financement de l'art et du développement d'une politique commune pour la culture. L'existence d'institutions d'art et de culture implique un budget indépendant et autonome remplissant une fonction publique. L'existence des fonds publics et privés doit ainsi pouvoir faciliter la production des personnes créatives. L'accès de la société civile à la création artistique et culturelle doit être assuré. Enfin, la modernisation constante du contenu artistique et culturel de l'éducation générale doit se faire en accord avec une action internationale. Comme vous le savez, ces conditions sont en grande partie remplies dans les centres qu'on appelle « occidentaux ». Mais en Turquie, ces conditions sont souvent incomplètes, aléatoires et temporaires. Au cours de ces 23 années, l'intégration de la Turquie a été analogue à l'évolution de ces conditions.

Mais il faut aussi se demander si « s'intégrer au centre » est toujours aussi nécessaire. Les centres occidentaux ne sont plus si attractifs en raison des crises économiques. Les conditions de vie ne sont pas toujours favorables pour les jeunes artistes. Les artistes visitent ces centres avec l'aide de bourses ou résidences. Aujourd'hui, ce sont les foires qui constituent les centres de l'art contemporain et ces foires ne sont pas simplement en Occident : les foires de Tokyo ou de Shanghai sont aussi attractives que celle de Bâle. De ce point de vue, on peut dire qu'il n'y a pas eu jusqu'à présent de foires « attractives » en Turquie. Les foires à Istanbul sont incapables d'attirer les grands collectionneurs et les galeries importantes. C'est ce que reflète le sous-développement du marché de l'art en Turquie, un autre point manquant dans son intégration au centre.

DE : *Quel est votre point de vue sur le rapport qu'établissent ces expositions entre la création artistique et l'identité nationale ou culturelle ? Quand on regarde de près ces expositions, on constate que les œuvres qui critiquent ou déconstruisent l'identité nationale sont privilégiées. Doit-on voir ici une contradiction ou une critique même de la concordance avec l'identité nationale ? Peut-on parler d'une instrumentalisation de la création artistique ?*

BM : Les premières expositions d'identité nationale ont commencé dans les pays méditerranéens comme l'Italie ou l'Espagne. Le but était de briser l'hégémonie anglo-saxonne et américaine dans l'art moderne et postmoderne, via des manifestations identitaires. Les expositions et les œuvres touchant à l'identité nationale en Turquie servaient plutôt à rendre compte à l'extérieur de la Turquie, des politiques nationales et anti-démocratiques, de la période de « fascisme en basse densité » qu'a vécu le pays entre 1940 et 1990. La production artistique et le projet d'intégration de la Turquie dans l'Union Européenne se recoupaient en grande partie ; c'était une façon d'exprimer ce qui était en train de se passer en Turquie. Les commissaires et institutions européens ont été très attirés par cette « découverte ». On a exposé un nombre important de ces œuvres dans des pays comme l'Allemagne ou les Pays-Bas au cours des années 1990 et de la première moitié des années 2000. Mais ces artistes ne sont pas entrés dans le marché de l'art, ni n'ont été intégrés dans des galeries. Ils ont simplement attiré l'attention des milieux intellectuels et des plateformes critiques. Les œuvres sur l'identité nationale ou la critique identitaire ont repris très souvent des matériaux visuels idéologiques stéréotypés comme Atatürk, le drapeau, les cartes d'identité ou des échantillons du langage idéologique. Cette utilisation était dotée d'une

forme aiguë d'humour noir et d'un message assez direct. On peut dire que ces œuvres dépourvues de métaphores esthétiques ont été très souvent « instrumentalisées ». Mais ces formes d'expression étaient tellement revendiquées dans les années 1990 qu'il était presque impossible de les critiquer. Et surtout, personne ne pouvait ou devait freiner l'expression du sentiment d'encombrement dû à la pression politique.

DE: *Ces expositions font très souvent référence aux idées préétablies et aux préjugés de l'Occident sur la Turquie, à la nécessité d'une zone de dialogue pour changer ces idées et les bouleverser face à la réalité actuelle de la Turquie. Quelle était votre stratégie curatoriale ?*

BM: Mon dialogue avec l'Occident a commencé juste après mon commissariat des deux premières biennales d'Istanbul (on ne me qualifiait pas à l'époque de commissaire mais c'était pourtant ce que je faisais). Plusieurs artistes européens sont venus pour participer aux biennales et cela a été une occasion pour eux de se débarrasser de leurs préjugés envers la Turquie : ils ont tous reconnu les avoir eu en tête avant de venir. Comme vous venez de le dire, j'ai eu la mission de prouver l'importance de la création artistique de Turquie. Je pense que les six pavillons de Turquie que j'ai montés à la Biennale de Venise en sont le témoignage. J'ai réalisé ces projets avec des budgets minuscules et beaucoup de difficultés. J'ai choisi des titres et des contenus qui pouvaient déconstruire les regards présomptueux envers la Turquie. J'ai choisi de travailler avec des artistes qui produisent des registres métaphoriques et des zones de réflexion tout en évitant de me limiter à des apparences attractives. Ma stratégie pour critiquer la Turquie était d'exposer des artistes femmes.

DE: *Comme vous venez de le dire, ces expositions ont été en grande partie dues aux politiques culturelles de l'Europe. En tant qu'experte ayant été en relation étroite avec leur conception et application, quels sont les effets à votre avis de ces rencontres sur ces politiques ? D'après vous, qu'est-ce que l'Europe a appris ?*

BM: Ce n'était pas facile pour l'Europe d'admettre les modernismes et post-modernismes qui étaient advenus en dehors d'elle. Ceux qui ont convaincu les commissaires et institutions européens étaient surtout des artistes et experts immigrés vivant en Europe. Sans eux, l'Occident n'aurait pas accepté la notion d'art global. À mon avis, l'Europe a appris que son modernisme était très influencé par les autres cultures et en a repris plusieurs éléments. Elle a également appris que la création artistique serait assez terne sans l'apport de la création de « l'autre » : que la manifestation artistique des différences culturelles peut créer des visions esthétiques assez intéressantes et que le marché de l'art ne peut pas se nourrir seulement des collectionneurs blancs de l'Europe. Elle a aussi appris qu'il faut élargir les frontières géographiques de l'industrie culturelle pour en arriver à un progrès économique. Elle a surtout appris à manier tout cela dans sa politique culturelle pour organiser le jeu à son profit.

Yekhan Pınarlıgil à propos de l'exposition « Une génération hors d'elle » aux Beaux-Arts de Paris et du programme de mondialisation du Centre Pompidou

Entretien avec Deniz Erbas

Le 12 février 2012 à Paris

Deniz Erbas : *On va commencer par le cadre institutionnel, c'est-à-dire cette coopération entre les Beaux-Arts, la Saison de la Turquie (organisée par l'IKSV : la Fondation d'art et de culture d'Istanbul est une fondation qui organise les festivals d'Istanbul depuis 1975, la biennale d'Istanbul depuis 1987 et la biennale de design d'Istanbul depuis 2012).*

Yekhan Pınarlıgil : Les Beaux-Arts avaient déposé un projet auprès du commissariat de la Saison de la Turquie en France. Ils avaient déjà commencé à faire des recherches par

le biais d'un de leurs responsables. Celui-ci avait déjà fait quelques allers-retours entre la Turquie et la France, mais il avait du mal à intégrer la scène artistique de la Turquie. Ce n'est pas très évident et en plus il se plaignait à chaque fois qu'il allait en Turquie, d'être pris en charge par l'IKSV et qu'il ne pouvait pas déborder de ce cadre. Il ne voulait pas entièrement assumer le commissariat et il avait raison. Par la suite, il avait voulu travailler avec quelqu'un de renommé, une personnalité de Turquie, soit dans la littérature, soit dans la culture. Il était à la recherche d'une personnalité qui pourrait soutenir la

communication. Mais cette formule n'a pas marché. On devait prendre une décision dans le peu de temps qui restait : annuler le projet ou trouver un commissaire qui connaîtrait le contexte. Le directeur des Beaux-Arts, Henry-Claude Cousseau, est ami avec Christine Van Assche avec qui j'avais préparé un autre projet pour la Saison de la Turquie et avec qui j'avais déjà travaillé au Centre Pompidou pour la présentation de la scène artistique de Turquie. Par hasard, elle a découvert qu'il cherchait un commissaire. Elle a proposé mon nom et fait le lien. Après une série de réunions on s'est bien entendu.

DE : *Quelle était la réaction des Beaux-Arts à ta proposition et celle de la Saison de la Turquie face à ce changement de contexte ?*

YP : Les Beaux-Arts étaient ravis de travailler avec moi. Dès le départ on s'est très bien entendu ; ils ont compris et partagé mes ambitions et intentions. Alors que l'organisateur turc de la Saison de la Turquie, c'est-à-dire l'IKSV, était plutôt resté sur l'idée de travailler avec une personnalité. Du coup il était réticent jusqu'au dernier moment.

DE : *Je pose cette question surtout pour connaître leur réaction au contenu que tu as proposé ?*

YP : Il y a deux choses. La première c'est qu'ils me considéraient comme un commissaire d'art vidéo, donc a priori incapable d'assurer le commissariat d'une exposition pluridisciplinaire. La deuxième, et c'est mon opinion, ils ont bien vu que ce que je proposais était anti-mécanisme de contrôle, anti-normalisation, anti-représentation nationale. Je ne voulais pas à tout prix détruire la représentation de la Turquie, mais ma conception de l'art repose sur une capacité supposée de l'art qui élargirait le cadre vital des individus au sein même de la société. La société contrôle, nor-

malise les individus pour le bon fonctionnement de la société, et l'art est la seule chose qui puisse élargir ce cadre. En Turquie, les mécanismes de normalisation et de contrôle sont très puissants. C'est une bonne occasion pour montrer et tester cette capacité de l'art à créer de nouveaux espaces publics.

DE : *Dans ton texte du catalogue, tu commences par poser des questions primordiales sur la représentation nationale dans l'art contemporain. Tu critiques cette approche et tu proposes une autre démarche pour présenter, comprendre la production artistique de Turquie. Je suppose que toutes ces expositions à l'extérieur de la Turquie sont une sorte de réponse à cette question de la représentation nationale. Alors quelle était ta réponse ?*

YP : Il est clair que la saison de Turquie était faite pour représenter la Turquie d'une manière positive. La valeur absolue de la saison était plutôt positive puisqu'il s'agissait de faire la promotion de la Turquie en France à des fins économiques ou touristiques, ce qui est en soi un mécanisme de contrôle. La Saison de la Turquie a été contrôlée bien évidemment. Les autres grandes expositions d'art contemporain de la saison, par exemple celle qui a eu lieu à Lille, allaient complètement dans ce sens-là. Des œuvres grandioses, très spectaculaires, très belles. Et on nous montrait très bien que l'art contemporain en Turquie n'avait rien de différent, rien de moins ou de plus que l'art produit en France. Puisqu'on ne craignait la Turquie, alors on pouvait l'intégrer. Cela me dérangeait un peu que ce soit si positif et que la transformation soit aussi facile. Je connais très bien la Turquie ; le contexte politique et social de ce pays est très difficile, rude pour les individus qui ne se tiennent pas dans le cadre de l'identité. Je m'intéressais plutôt aux représentations de l'individu qui ne tiendraient pas dans ce cadre.

DE : *C'est une question que je me pose aussi. Je classerais ton exposition parmi celles qui construisent l'identité turque par sa déconstruction et sa critique, c'est-à-dire par des éléments qui sont exclus de cette identité. Je voudrais savoir comment tu définirais la perception qu'a le public de la création artistique en Turquie et plus précisément des œuvres que tu as exposées ?*

YP : Si on s'intéressait à la perception, si on s'inquiétait pour la perception qu'on a, on finirait par devenir comme les médias. On essaierait d'atteindre un nombre maximum de gens. Pour cela, il faut utiliser un langage accessible par tout le monde et pour avoir ce langage-là, il faut faire des concessions. Je crois que l'art a ce luxe-là de ne pas se préoccuper de la perception. C'est peut-être erroné, ma conception ne reflète peut-être pas la réalité, mais c'est mon idée de l'art. La médiation est une autre question. En France, au moment de l'exposition, on parlait beaucoup d'identité nationale. Quelques mois avant l'exposition, Nicolas Sarkozy avait décidé de parler de l'identité nationale parce qu'il visait les voix du Front national. La question de l'identité nationale était apparue. Avant, on entendait très souvent parler du fait d'être Français, mais on n'avait pas abordé cette question très spécifique, qui existe en Turquie au moins depuis la fondation de la République. Cette question canalise les individus et définit une voie qu'il faut bien suivre. Ici, c'est la même chose : Sarkozy définit peut-être un axe pour les élections, mais c'est aussi pour dire aux individus où aller. À partir du moment où on commence à parler de l'identité nationale, tous les individus en France doivent se positionner par rapport à cette question. Ce que je voulais – et le travail de Memed Erdener servait surtout à cela – c'est montrer aux visiteurs que toutes les réflexions des artistes, tous les questionnements mis en avant, pouvaient tout à fait se

refléter dans d'autres sociétés, surtout dans la société française. Pour symboliser cela, Memed Erdener a conçu une affiche pour l'entrée de l'exposition. Toutes ces critiques que les artistes formulaient vis-à-vis de l'identité nationale étaient effectivement transposables, applicables au contexte français.

Sil'on n'avait pas pratiqué l'art à l'occidentale, on ne pourrait pas aujourd'hui porter un regard critique sur la société. Bien sûr dans l'Empire ottoman il y avait Nef'i [poète satyrique du 17^e siècle] par exemple qui critiquait le sultan, mais il le critiquait dans son contexte. De toute façon, le kéralisme a imposé l'occidentalisation et la modernisation, le processus de « civilisation » de la société. À partir du moment où on a mis la société en mouvement dans ce sens-là, si on veut critiquer ce mouvement, il faut utiliser les armes de ce mécanisme-là. Ces armes sont cachées dans les subtilités de l'art occidental. On ne peut pas critiquer une société occidentalisée, même tardivement, avec les moyens de la société qui précédait cette phase de modernisation. C'est-à-dire qu'on ne peut pas continuer à faire de la miniature.

DE : *Tu dis que cette critique qui est portée sur la société et l'identité nationale, cette critique que tu montres dans ton exposition via les œuvres, est une critique qui est adoptée de l'Occident. Mais je dirais une deuxième chose. Ce qui est réussi dans ces œuvres, c'est le fait de combiner, de mélanger cette approche critique à l'occidentale avec les méthodes traditionnelles de l'Orient qui sont l'humour et l'ironie.*

YP : Je peux ajouter que dans tout cela, le médium artistique n'est pas critiqué, tandis qu'en Occident on avance en critiquant le médium. En Orient, il y a très peu d'œuvres de ce genre. Cette tradition critique se positionne au niveau du contenu et non du langage plastique.

À l'entrée, il y a le poster de Memed Erdener. Une image où sont représentées trois femmes françaises : une d'origine sénégalaise, une d'origine marocaine et une Française de souche. Trois Marianne avec leur drapeau dont les extrémités sont des balais. Donc, elles sont là pour balayer, pour faire le boulot le plus sale, mais en même temps ce sont des Marianne et cela s'appelle *Les Femmes de la croix*. Il avait fait aussi trois dessins sur le sang « propre » et le sang « sale ». Cela fait référence aux trois couleurs du drapeau français : rouge, c'est le sang « propre » et bleu le sang « sale ». Ces informations font référence aux schémas transmis à l'école primaire.

Deux artistes françaises ont conçu des bandes sonores et un audioguide pour les œuvres exposées. Elles ont parlé avec les artistes, ont fait des voyages en Turquie. Ces audioguides apportent un regard extérieur mais qui ne reproduit pas le regard orientaliste auquel on est tant habitué. Les gens pouvaient se balader avec l'audioguide. Pour la grande salle de l'entrée, elles avaient préparé une installation sonore. On y retrouvait des échos d'une messe orthodoxe à laquelle elles avaient assisté lorsqu'elles avaient visité la Turquie ensemble. Il y a une tonalité très orientale mais en même temps c'est chrétien.

Quand on monte à l'étage, il y a la vidéo *Dancer in the dark* de Berat Şık où on entend un homme répéter une même phrase en kurde. À côté, le « tractatus » de Şener Özmen, se référerait également à la problématique du langage. En arrivant à l'étage, on accédait à un dôme, où se trouvait l'installation de Tayfun Serttaş. Il avait installé un tombeau arménien, un petit dessin, la photo du jardin du lycée arménien et une vidéo où une voix énumère des prénoms arméniens. À l'entrée, on distribuait un petit livre produit par l'artiste ; dans ce livre on voit des mots qui sont barrés, censurés par l'IKSV, car l'artiste parle du génocide arménien.

En somme, avant même d'entrer dans la salle principale, on entendait le Grec, le Kurde et l'Arménien, donc des voix qui sont exclues de l'identité turque. Et quand on entrait dans la salle, à gauche, on retrouvait davantage la macrostructure, la société, les gros événements et à droite on allait de plus en plus vers l'individu.

DE : *Je voudrais connaître ton opinion sur les programmes développés par les grands musées au sujet de la mondialisation. Je voudrais savoir comment la question de la représentation nationale est positionnée par rapport à l'art occidental au sein de ces programmes ?*

YP : Il faut bien l'avouer ; aujourd'hui les grands musées internationaux, que ce soit aux États-Unis, en Angleterre ou en France, sont en concurrence pour établir des relations avec les nouvelles scènes émergentes. La nouvelle configuration de la carte mondiale dans les domaines de la culture et les rapides transformations sur la scène artistique globale les affectent directement. Si une institution muséale d'envergure, ayant une vocation internationale n'arrive pas à intégrer ou rendre compte de la réflexion sur la réalité des scènes artistiques contemporaines émergentes, elle perd de son prestige et quelques places dans la hiérarchie internationale. Elles s'intéressent aux scènes émergentes essentiellement pour cette raison-là, mais en parallèle, cet approche les amène à réfléchir sur la modernité, la manière dont elle est perçue dans les sociétés extra-occidentales et les processus de modernisation qui s'y développent. L'écriture de l'histoire de la période moderne a été finalement une écriture uniquement occidentale (comme le dit Edward Saïd, par exemple). Alors, essayer de réécrire, de donner d'autres visions de cette écriture et démocratiser l'écriture de

l'histoire de l'art représente une grande ambition. Aujourd'hui, en nous connectant à ces nouvelles scènes émergentes, nous prenons conscience que ces pays ont leur identité, leur spécificité, leur contexte. Ils n'ont pas vécu la modernité avec la même temporalité. Parfois, ils l'ont vécue beaucoup plus tard, parfois jamais. Parfois, d'une manière très condensée, parfois très lente. Il faut essayer de tenir compte de leur réalité, tout en étant conscients que nous sommes quand même en Occident. Il ne faut pas que nous ayons l'ambition d'apprendre à ces nouvelles scènes comment écrire leur histoire.

DE: *Au risque de dramatiser, je peux dire d'une part que c'est une nouvelle phase dans la muséologie, une nouvelle approche des fonctions du musée, mais d'autre part on saisit toujours l'ambition qu'a l'Occident de cataloguer, d'enregistrer, de collectionner, de catégoriser « l'autre », comme c'est le cas depuis l'ère coloniale.*

YP: Je pense quand même qu'il y a une différence maintenant. On n'essaie pas de contrôler ces scènes artistiques et on n'essaie pas non plus d'y imposer des règles. Le marché est là pour imposer ses règles. Je pense que la colonisation vient avec le marché, ça c'est clair, mais ce que nous essayons de faire est vraiment de tenter de comprendre les contextes.

DE: *D'après ton expérience, quelle est ton impression sur la façon dont sont construites ces expositions? Peux-tu donner des exemples concrets d'après ce que tu as vu et vécu?*

YP: Un des problèmes en Turquie est que l'art est une sorte d'indicateur du degré de modernisation, de civilisation de la société. C'est le projet kémaliste qui dit qu'il faut absolument s'occidentaliser, se moderniser, qu'il faut atteindre le niveau des nations les

plus avancées, etc. Dans ce projet, qui est lui-même très critiquable, l'art sert malheureusement d'indicateur. J'ai l'impression que dans cette représentation nationale il y a toujours un peu de cela, il y a toujours des gens qui essaient de montrer que ce qui est fait à Istanbul est tout aussi bien qu'à Berlin ou Paris. Je pense qu'il faut être critique envers l'art qui s'attache d'une manière directe ou indirecte à ce projet-là. Il faut que l'art ne soit pas instrumentalisé par le projet de modernisation.

DE: *Mais dire que la production artistique en Turquie est comparable à celle de l'Occident est une thèse. Et cette thèse peut être dite avec des œuvres qui elles-mêmes contredisent ce projet kémaliste. Ces créations artistiques sont souvent faites malgré le projet kémaliste.*

YP: Oui. Ce que les artistes produisent est vraiment différent de la monstration de leurs créations. L'œuvre est comme chaque chose tout à fait instrumentalisable. Il y a beaucoup de gens, de discours, d'institutions, qui essaient de promouvoir un discours soutenant ce projet. C'est ce qui me gênait par exemple dans l'exposition qui a eu lieu à Lille. C'était une magnifique exposition qui était très bien pensée, très bien faite, sauf qu'on était là pour voir que la Turquie faisait comme l'Europe. Elle faisait partie de cette communauté de nations. C'est pour moi un discours dérangeant. Ce que j'ai essayé de faire était de me positionner par rapport à ça, de ne pas reproduire ce schéma mais de montrer que si l'art en Turquie a une certaine valeur, c'est parce qu'il est critique envers la société dans laquelle il a été produit.

DE: *Cette idée de l'autocritique qu'on a adoptée de l'Occident peut servir aussi à renforcer cette thèse que tu critiques. Par exemple, dire que ces artistes sont critiques envers leur pays, qu'ils ont intériorisé cette capacité*

purement occidentale, donc que le projet de modernisation a bien marché...

YP : Ce que je critique ce n'est pas la part d'Occident dans tout cela mais plutôt le fait de faire un concours de degré de civilisation. Oui, l'autocritique appartient à l'Occident et de toute façon, quand on parle d'art, on est complètement dans un registre occidental. Ce que je propose c'est de prendre une distance par rapport à cet état d'indicateur de l'art et d'essayer de montrer que finalement l'art s'en fiche de devenir un indicateur. L'art est fait pour autre chose et il est après récupéré bien sûr par de grands discours kémalistes ou occidentalistes où on nous dit que l'art prouve que les Turcs sont tout aussi civilisés que nous.

Yekhan Pınarlıgil est historien de l'art et commissaire d'exposition indépendant. De 2004 à 2008, il a organisé des séances de projections de cinéma et de vidéo (INHA) et a conçu des expositions d'art contemporain dans de nombreux lieux (ENSBA, Centre Pompidou...). Il soutiendra au printemps prochain sa thèse de doctorat sur « l'émergence d'une culture visuelle critique en Turquie 1997-2010 » à l'Université Paris 1.

Stéphane Bauer (directeur artistique du Kunstraum Kreuzberg/Bethanien) à propos d'« Istanbul Off Spaces » en 2009 et de son expérience avec la scène artistique de Turquie

Entretien avec Deniz Erbas

Le 23 avril 2012 à Berlin

Deniz Erbas : *Peut-on commencer par votre projet « Istanbul Off Spaces » ? Comment cela s'est-il produit ?*

Stéphane Bauer : « Istanbul Off Spaces » était une réaction et a été conçu en contradiction avec « Focus Istanbul » car c'était important pour nous de laisser libres les initiatives d'artistes visant à créer le contenu de leur propre représentation. Sencer Vardarman (artiste turc vivant à Berlin depuis plus d'une dizaine d'années) était déjà engagé dans des initiatives d'artistes à Berlin et il a eu cette idée de représenter les espaces indépendants d'artistes d'Istanbul et de les connecter avec la scène berlinoise. C'était important que Sencer ait été dans le projet et que j'assume la position de l'institution accueillante.

L'exposition d'affiches de Hafriyat était très intéressante. On a invité nos partenaires dans des écoles avec 80 ou 90 % d'étudiants d'origine turque. On a eu une visite guidée avec ces enfants et leur famille. C'était assez étrange : les parents ont presque ignoré ces affiches, ils tournaient leur tête tandis que les enfants ont vraiment essayé de comprendre. Un gamin a réagi à l'une des affiches en disant que ce n'était pas bien et qu'on n'avait pas le droit de parler de Dieu ainsi et ça a déclenché une discussion parmi les enfants. Après j'ai eu peur qu'ils aillent chez eux, en parlent à leurs frères aînés et que ceux-ci viennent détruire l'exposition. Ça peut arriver.

[Note de la rédaction : L'exposition « Allah Korkusu / Fear of God / Peur de Dieu » a été organisée par le groupe d'artistes Hafriyat en 2008. Il s'agissait d'un appel à participation

pour des designs d'affiches ayant comme thème la peur de Dieu, c'est-à-dire l'autorité et son usage du sentiment de peur en tant qu'outil de répression. À peine l'exposition annoncée, le journal islamiste extrémiste *Vakit* a ciblé l'exposition en tant qu'insulte à l'Islam et à Dieu. Hafriyat a répondu à cette accusation et un débat médiatique a eu lieu avant que l'exposition ne soit ouverte. Finalement, le vernissage a eu lieu sous la protection de la police qui, à son tour, ayant vu des affiches contenant l'image d'Atatürk, a voulu ouvrir une enquête sur ces artistes sous prétexte d'insulte envers l'image d'Atatürk. L'exposition a touché à deux tabous assez contradictoires de la société turque : Dieu et l'Islam d'une part et Atatürk et les valeurs de la république séculaire de l'autre. Une sélection de ces affiches a été exposée durant « Istanbul Off Spaces » à Berlin et Stephan Bauer explique la réaction de la communauté turque de Berlin envers ces affiches].

DE : *Ces expositions en Allemagne ont souvent l'intention de montrer aux communautés d'immigrés turcs des créations de leur pays d'origine, mais ce qu'ils voient dans ces expositions ne coïncide pas souvent avec l'image qu'ils ont de leur propre pays.*

SB : Oui bien sûr. C'était assez bien car on n'est pas un *white cube*. On travaille par exemple avec des syndicats de travailleurs turcs retraités et on les invite aux expositions. Pour la plupart d'entre eux, c'est une première rencontre avec la création artistique de leur pays d'origine. Bien sûr on a aussi des hommes politiques qui veulent nous guider en disant qu'il faut que nous fassions des expositions qui peuvent atteindre des femmes voilées, etc.

DE : *Quelle a été la réaction de la scène artistique berlinoise ?*

SB : C'était très positif. Pour moi c'était l'un des objectifs principaux de ce projet : montrer à la scène berlinoise l'engagement politique des institutions ou initiatives indépendantes d'Istanbul. Les initiatives berlinoises ont perdu de vue cette perspective et sont de plus en plus orientées vers le marché, vers des carrières professionnelles, au lieu d'avoir une perspective tournée en direction de la société civile. Je pense que les initiatives d'artistes à Istanbul ont une influence sur la société civile et c'est ce qui manque ici.

DE : *Je voudrais avoir votre point de vue sur ces expositions de représentation nationale. Comment cela fonctionne-t-il à votre avis ?*

SB : Je pense que le temps est passé pour ce type d'exposition. Ici, à Bethanien, je ne fais plus d'exposition de coopération bilatérale du type « Les photographes émergents de Hongrie » ou « L'École des beaux-arts de Finlande », etc. Je pense qu'on n'a plus besoin de cela. Bien sûr, Berlin joue le rôle d'une capitale du monde artistique et cela dote la ville d'une fonction représentative. Par exemple Masa [<http://masaberlin.blogspot.fr/>] est à Berlin maintenant, Selda Asal vient d'arriver et il y a plusieurs artistes qui viennent pour des semaines ou des mois, ce qui fait qu'il y a plus de flexibilité entre les scènes artistiques et je pense qu'on ne peut plus définir ce qui est spécifiquement de l'art de Turquie ou d'Espagne. Je vois la situation plutôt en terme de configuration politique. Tu peux très bien te focaliser sur certaines régions. Par exemple, on a eu une exposition à l'hiver 2009-2010 qui se focalisait sur l'Indonésie et sa caractéristique de multilinguisme (on y parle plus de 100 langues). On a eu des artistes indonésiens, mais qui vivent à Amsterdam, à Berlin...

[Note de la rédaction : Selda Asal est une artiste de Turquie qui gère Apartman Project, un espace alternatif pour la création artistique

à Istanbul depuis 2001. Elle a récemment fermé son espace à Istanbul pour le rouvrir à Berlin. L'inauguration était prévue pour septembre 2012 : <http://www.apartmentproject.com/>].

DE : *Dans ces expositions, on dit très souvent qu'« on veut changer l'image négative et les clichés sur la Turquie et montrer la création artistique contemporaine » ou bien qu'on veut « faciliter l'échange culturel et le dialogue entre la Turquie et l'Allemagne ». Après toutes ces expositions, pensez-vous vraiment que l'image de la Turquie a changé ?*

SB : Je pense que ces images résident premièrement dans les esprits qui conçoivent ces expositions. Le plus grand problème dans la relation internationale via l'art est de parvenir à développer des concepts. J'ai récemment participé à une conférence sur l'échange culturel international et je trouve que dans la tête des gens engagés dans la politique culturelle en Allemagne, il y a cette idée enracinée selon laquelle l'Allemagne est un grand pays avec une longue histoire et une très grande culture raffinée ; que l'on doit montrer et apprendre au reste du monde quelles sont les meilleures valeurs, la bonne culture, etc. Mais ils sont incapables de voir que le monde a déjà changé. On a toujours cette conviction que la culture germanique est universelle et qu'il faut le prouver au reste du monde. Une autre image très populaire ces dernières années consiste à dire qu'on est champions en exportation économique et que pour répandre cette idée il faut faire usage de la culture. C'est une attitude assez paternaliste, toujours présente dans les mentalités et déterminant inévitablement les représentations que l'on se fait d'autres cultures. Prenons l'exemple de l'échange culturel entre Berlin et Istanbul. Berlin est une ville de trois millions d'habitants, qui a

plusieurs problèmes à résoudre, mais on essaie d'apprendre à Istanbul comment il faut organiser les choses. Si on compare ces deux villes, Istanbul a dix ou douze millions d'habitants ; c'est une très grande ville avec plein de conflits sociaux, des situations assez précaires qu'il faut résoudre dans la vie quotidienne et c'est aussi une société très intégrée dans l'ère technologique. On se demande qui doit éduquer qui ? Je pense qu'on doit impérativement trouver d'autres manières de partager, d'échanger, d'apprendre l'un de l'autre...

Il y a eu aussi toute une génération de penseurs dans les années 1980 et 1990, qui disaient que l'image de la Turquie chez les Allemands était erronée car les Turcs qu'ils voyaient ici étaient des villageois, des travailleurs sans éducation et sans argent, qui venaient directement du cœur de l'Anatolie jusqu'à Berlin et qu'ils n'étaient donc pas des Turcs civilisés. Pour montrer que la Turquie est différente de cela, il faut montrer la réalité, civilisée, contemporaine, de la Turquie. On ne prend pas non plus en considération que la vision des gens ici à Berlin a totalement changé : ils y vont en vacances, ils ont beaucoup plus d'informations concernant la réalité de la Turquie...

DE : *Vous avez dit que l'époque n'était plus à ce genre de projet, mais on voit qu'ils sont toujours d'actualité : il y a par exemple le 20^e anniversaire du jumelage Istanbul-Berlin ?*

SB : Je pense que l'une des raisons est financière. À Berlin on a eu ce 20^e anniversaire du jumelage Berlin-Istanbul. Le Sénat de Berlin a déclaré vouloir consacrer 1,9 million d'euros pour le célébrer. Alors les institutions berlinoises ont dit : « Oh ! Du pognon ! ». Et c'est toujours comme ça : il faut des outils adaptés pour ce genre d'échange. Il ne suffit pas de générer du financement. Le Ministère des

affaires étrangères a créé ce format pour les états BRIC (le Brésil, la Russie, l'Inde et la Chine), ils organisent des programmes culturels dans ces pays, comme l'année de l'Allemagne... Ce sont clairement des intentions économiques qui prédominent et déterminent les critères culturels. Il n'y a pas de financement qui pourrait faciliter des échanges multiculturels. Cela devient très répétitif.

DE : *Les artistes qui ont participé à ce genre d'exposition sont généralement très négatifs dans leurs considérations. Ils reconnaissent que dans les années 1990, c'était le seul moyen d'aller à l'étranger et qu'ils étaient très bien accueillis en Europe quoique totalement ignorés dans leur propre pays. Mais ils sont très critiques envers les contextes qui leur sont imposés dans ces expositions.*

SB : On peut élargir cette question au système des biennales. La seule plateforme accessible et problématisable n'est pas uniquement un genre de projet comme la saison turque en France. Concernant la biennale de Berlin de cette année, par exemple, on l'a critiquée en disant que ce n'était pas une vraie biennale et qu'elle se focalisait trop sur l'Europe de l'Est. Le système des biennales génère aussi des problèmes: on diffuse en vitesse sans un point de focalisation particulier... C'est toujours un outil primordial pour la visibilité des artistes et pour leur accès à la scène internationale, mais comme le dit Adorno: « il n'y a pas de bon comportement dans un système erroné ».

DE : *Ma dernière question sera sur la dénomination « d'art turc ». Est-ce que vous pensez qu'on peut parler d'un art contemporain turc dans son contenu? On voit souvent que ces expositions privilégient des artistes qui font référence à l'allégorie nationale?*

SB : Bien sûr, car ils ont une certaine fonction. C'est instrumentalisé pour montrer ce qui est bien et ce qui est mauvais. De la même manière, vous pouvez sélectionner des artistes très fondamentalistes, par exemple, si c'est ce que vous voulez prouver dans votre exposition. Par exemple, un groupe d'artistes du Kurdistan irakien m'a récemment contacté [il me montre un catalogue avec des peintures conventionnelles et des figurations modernistes]. Je me suis demandé si c'était de l'art contemporain. Ma réponse est systématiquement « non », mais comment le leur expliquer. C'est bien ce qu'ils font en ce moment, c'est contemporain pour eux. Et je sais bien que dans la même région il y a des artistes qui travaillent avec des outils contemporains et une création qu'on peut qualifier de contemporaine. La question est de savoir comment juger ces productions. Qui suis-je pour décider de ce qui est de l'art contemporain pour ce pays? C'est là que commence la vision très paternaliste de l'Ouest qui catégorise les choses.